

Andrea Horváth

## Raum für die Angst

### Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Zyklus

„Frauen sind ängstlich, Männer sind mutig“ – so beginnt Christine Kranz das Vorwort in ihrem Werk *Angst und Geschlechterdifferenz*. Laut ihr ist dieser Gegensatz auch eine grundlegende Dichotomie unserer Kultur.<sup>1</sup> Man findet die Darstellung psychischer Sachverhalte in räumlicher Metaphorik in zahlreichen Texten der Gegenwartsliteratur, insbesondere in ihren Beschreibungen der unterschiedlichen Ausdrucksformen der Angst. Anne Dudens *Übergang* beschreibt im Vorspann zur Erzählung *Das Landhaus*, die Protagonistin sei „ständig auf der Flucht vor anderen Menschen“, die „wegen der Todesangst“ zu ihr kommen und nichts wissen wollen von dem

verborgenen Raum in [ihr], in den nichts eindringen kann, selbst wenn Poren und andere Körperöffnungen und Sinnesorgane schon alle durchgelassen haben. Es ist eine Art manchmal schwimmender, manchmal schwebender Krypta, ein Unterdauerungsraum.<sup>2</sup>

Die Hauptfigur zieht sich meistens in diesen „seelischen Innenraum“ zurück. Noch expliziter korreliert in Ingeborg Bachmanns *Das Buch Franza* eine äußere Raummetaphorik mit einer Inneren, was die ganze Raummetaphorik bestimmt. Die Wüste, die „große Heilanstalt“, das „unverlassbare Purgatorium“ lassen sich zugleich als ein „inwendiger“ Schauplatz von Wahnsinn und Angst wieder erkennen, und die Großstadt Kairo erregt deshalb so viel Furcht, weil die äußeren Ereignisse den psychischen Situationen der Protagonistin zu entsprechen scheinen.

Die topische Seelenmetaphorik hat eine lange Tradition, die von Aristoteles über Kant bis zu Freud reicht.<sup>3</sup> In der *Traumdeutung* von 1900 hatte Freud die erste „Topik“ beschrieben, indem er zwischen den „Systemen“ Unbewusst, Vorbewusst und Bewusst unterschieden hatte.<sup>4</sup> In seinem zweitem topischen Modell von 1920 wird das „kartographische Vokabular“ vor allem in den folgenden Bemerkungen zur Konzeption der Persönlichkeit verdeutlicht: „Über-ich, Ich und Es sind nun die drei Reiche, Gebiete, Provinzen, in die wir den Seelenapparat der Person zerlegen.“<sup>5</sup> Andere große Psychoa-

1 Kranz, Christine: *Angst und Geschlechterdifferenzen*. Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur. Stuttgart / Weimar: Metzler 1998, S. 11.

2 Duden, Anne: *Übergang*. Hamburg: Rotbuch-Verlag 1982, S. 7.

3 Kranz 1998, S. 46. Vgl. Schmölders, Claudia: *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*. Berlin: Akademie-Verlag 1995, S. 87.

4 Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*. Bd. 1., Frankfurt am Main: Fischer 1952.

5 Freud 1952, S. 503.

nalytiker wie Laplanche und Pontalis beschreiben die Topik in einem eigenen Kapitel ihres Lexikons Vokabular der Psychoanalyse als „Theorie oder Standpunkt“, der „eine Differenzierung des psychischen Apparates in eine bestimmte Anzahl von Systemen annimmt, die verschiedene Eigenschaften und Funktionen haben und in einer bestimmten Reihenfolge zueinander angeordnet sind, was gestattet, sie metaphorisch als psychische Orte zu betrachten, denen man eine räumliche Vorstellung verleihen kann.“<sup>6</sup>

Im Zusammenhang mit einer von den literarischen Texten angedeuteten oder sogar ausdrücklich eingeforderten *Verortung* des „Weiblichen“ – so Kranz – liegt nahe, die unterschiedlichen, auch außerhalb von Schrift und Sprache situierten Zeichensysteme, in denen die Protagonistinnen ihre Angst artikulieren, bestimmten Artikulationsräumen zuzuordnen.<sup>7</sup> Somatische Ausdrucksformen, so z.B. die der Hysterie können als ‚Körper‘- oder ‚Leibräume‘ bezeichnet werden, die Zeichensysteme des Sprechens und Schreibens eher als ‚Kopfräume‘. Sie scheinen Produkte des Denkens zu sein. Die Angsträume und Phantasien über Angst, die in den literarischen Texten dargestellt sind, gehören in dieser Raummetaphorik zu den ‚Bildräumen‘<sup>8</sup> oder ‚Imaginationsräumen‘, weil sie eigentlich aus innerseelischem Bildmaterial zustande kommen. Zu diesen ‚Räumen‘ können auch die Bilder der Vergangenheit, die Erinnerungen der Protagonistinnen gezählt werden.

Wenn die Artikulationsräume der Angst miteinander verknüpft werden, lässt sich eine Art „Landkarte der Angst“<sup>9</sup> abbilden, die eine „Angstlandschaft“ schildert, deren Beschreibung Kranz aus systematischen Gründen und in Anlehnung an die literarische Raummetaphorik „Topographie der Angst“ nennt.<sup>10</sup>

Dieser strukturierende Begriff, der alle inneren Schauplätze der Angst umfasst, verweist auf ein Phänomen (und dessen Brüchigkeit), das oft als das Merkmal „weiblichen“ Denkens angeführt wird und auch in Ingeborg Bachmanns Prosa als utopisches Moment vorkommt: die Sehnsucht nach Ganzheitlichkeit. Bachmann beschreibt jedoch vor allem deren Erschütterung als Krankheit, Wahnsinn oder Auflösung des Ich, und so kann „weibliche“ Ganzheitlichkeit auch im Hinblick auf die Angst als aufgebrochen

6 Laplanche, Jean / Pontalis, Jean-Bertrand: Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 503.

7 Kranz 1998, S. 47.

8 Walter Benjamin versteht unter Bildraum einenstellungsraum, der bildlich konstituiert ist, die Kunstwissenschaft dagegen den Raum des Bildes (vgl. Weigel, Sigrid: Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge der Gegenwartsliteratur. Dülmen-Hiddingsel: Tende 1994, S. 57.)

9 Die Umschreibung entlehnt Kranz Überschriften in Peter Gays Freud-Biographie: „Landkarte der Sexualität“; „Landkarte der Psyche“ (vgl. Gay, Peter: Freud. Eine Biographie für unsere Zeit. Frankfurt am Main: Fischer 1989.)

10 Eigentlich gehört das Wort „Topographie“ zu den Fachbegriffen der Kartographen. Auch in der Medizin wird es im Zusammenhang mit dem menschlichen Körper verwendet. Bei Kranz bedeutet „Topographie der Angst“ die Darstellung der verschiedenen Artikulationsformen der Angst, die in leiblich-seelisch-geistigen Räumen (Körper, Psyche, Geist) zu verorten sind.

gesehen werden. Und die verschiedenen Artikulationsräume der Angst können zunächst als je eigene Orte für sich betrachtet werden, die möglicherweise jeweils netzartig mit den anderen verbunden sind. Ein solcher Ort kann daher als Bestandteil eines fragilen Gewebes gelten, welches die Frage nach der (Un)Möglichkeit einer selbstidentischen weiblichen Entität eventuell theoretisch zu beantworten sucht.<sup>11</sup>

Wenn man auf die Spur der Beschreibung dieser Orte geht, vom Bewussten zum Unbewussten, so gelangt man zuerst zu den Kopfräumen der literarischen Figuren, wo Ängste reflektiert werden. Der Protagonist Anton denkt in der Erzählung *Ein Wildermuth* darüber nach, wie man den Charakter eines Menschen in Einzelheiten kennen lernen kann. Er reflektiert seine eigene Angst, indem er darauf kommt, dass sich die ‚Wahrheit‘ über einen Menschen nur über „punktartige aller kleinste Handlungsmomente, Gefühlstritte“<sup>12</sup> entdecken lässt. Und dazu kommt auch die Angst. Er behauptet, man könne aufgrund häufig erfahrener Angst noch lange nicht auf bestimmte Charaktereigenschaften eines Menschen schließen. Er lässt zwischen konkreten Erfahrungen eines Menschen von Angst und einer diffusen Ängstlichkeit unterscheiden.

Auch die Protagonistinnen von *Malina* und von *Das Buch Franza* können grundsätzlich nicht als ‚ängstlich‘ bezeichnet werden, obwohl ausführlich dargestellt wird, wie sie in ihren Angstzuständen leiden. Franza wird gerade in Situationen als mutig dargestellt, wo es nicht erwartet wäre. Die Kindheitsschilderungen ihres Bruders beschreiben beispielsweise, wie sie ihn als junges Mädchen einmal aus dem Fluss Gail gerettet hat, in dem er sonst als „Zehnjähriger mit einer ratlosen Meute Gleichaltriger am Ufer ertrinken hätte müssen. Damals war sie gekommen [...], seine barfüßige Wilde, die ihr Junges aus dem Wasser zog.“<sup>13</sup> Deshalb kommt ihm Franza in seinen Erinnerungen vor wie eine furchtlose, „mythische, die ihn aus der Gail zog, die ins kälteste Wasser ging“<sup>14</sup>. Die späteren Ängste kommen auch nicht aus ihrem Charakter, sondern lassen sich in äußeren Umständen begründen. Das „weibliche Ich“ in *Malina* ironisiert sogar den Charakterzug ‚ängstlich‘ beziehungsweise banalisiert ihn bewusst, z.B. wenn es sein mangelndes Engagement beim Flirt mit Männern beschreibt: „Ich war immer sehr furchtsam, eben nicht mutig, ich hätte ihm meine Telefonnummer, meine Adresse zustecken müssen, aber ich war vor ihm zu versunken in ein Rätsel.“<sup>15</sup>

11 Kranz 1998, S. 47.

12 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 239.

13 Bachmann, Ingeborg: Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. Das Buch Franza. Unter Leitung von Robert Pichl, hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München / Zürich: Piper 1995, S. 149.

14 Ebd., S. 151.

15 Bachmann, Ingeborg: Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 3. 1. Malina. Unter Leitung von Robert Pichl, hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München / Zürich: Piper 1995, S. 619, zitiert nach Kranz 1998, S. 48.

Dass die beiden Frauenfiguren Bachmanns sich ihrer gegenwärtigen Angst bewusst sind und über sie nachdenken, anstatt sich ihr unreflektiert auszuliefern, zeigen zahlreiche Aussagen über sie. Franza kann einige Momente, in denen sie aus Angst handelt, selbst benennen: „Ich rede über ein Gehabe, über das nicht mehr den Mantel ausziehen wollen, das nicht mehr in das Auto steigen wollen, das nicht mehr in einem Lift fahren können... [...].“<sup>16</sup>

Es geht um alltägliche Situationen, mit denen der moderne Mensch in einer modernen Industriegesellschaft mehrmals täglich konfrontiert ist und sie bewältigen muss. Weil Franza nicht mehr fähig ist, solche Momente furchtlos zu bestehen, bezeichnet sie ihr Verhalten selbst abschätzig mit dem von Jordan geprägten Begriff „Gehabe“.

Auch das „weibliche Ich“ in Malina reflektiert oft bewusst seine eigene Angst, z.B. wenn es feststellt: „ich kann es nicht mehr ändern. Ich habe Angst.“<sup>17</sup> Sie kommt tagsüber oft in Situationen, die Angst erregen, z.B. in das Treffen mit dem an „einem unheimlichen Morbus“<sup>18</sup> erkrankten Bulgaren, was laut Kranz als ein Beispiel für die eigene Angst vor dem normabweichenden ‚Anderen‘ gelten kann.<sup>19</sup> Es sind aber hauptsächlich Träume, die das „weibliche Ich“ auf seine Angst aufmerksam machen. Bei Franza ist es anders, sie wird tagsüber ständig mit Angst konfrontiert. In der Wüste kann sie auch nicht geheilt werden, die Angst lässt sie nicht mehr los, sie wird von „Angst flankiert, flankiert von nicht einer Sphinx, von tausend Sphinxen.“<sup>20</sup> Die „tausend Sphinxen“ beschreiben nicht nur ihre Angst, sondern gleichzeitig auch das Rätselhafte in ihren Gefühlen. Dass „das Angstproblem [...] ein Rätsel“ sei, „dessen Lösung eine Fülle von Licht über unser ganzes Seelenleben ergießen müsste“<sup>21</sup>, hat Freud schon festgestellt. Bachmann jedoch lässt ihre Protagonistin im Grunde ganz anderer Meinung sein, nämlich der, dass man die Angst nicht zum Rätsel stilisieren sollte. Denn Franza verwahrt sich an exponierter Stelle ganz offenkundig dagegen: „Die Angst ist kein Geheimnis“, stellt sie fest und fährt fort: „Die Angst ist [...] der Überfall, sie ist (der) Terror, der massive Angriff auf das Leben. Das Fallbeil, zu dem man unterwegs ist in einem Karren zu seinem Henker [...]“.<sup>22</sup>

Franza weist oft darauf hin, dass nur derjenige weiß, was die Angst bedeutet, der selbst von ihr „überfallen“ wurde und ihrem „Terror“ ausgesetzt war:

ich rede über die Angst. Schlagt alle Bücher zu, das Abrakadabra der Philosophen, dieser Angstsa-  
tyrm, die die Metaphysik bemühen und nicht wissen, was die Angst ist. Die Angst ist kein Geheimnis,  
kein Terminus, kein Existential, nichts Höheres, kein Begriff, Gott bewahre, nicht systematisierbar.  
Die Angst ist nicht disputerbar [...].<sup>23</sup>

16 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 58.

17 Bachmann 1995, Bd. 3., S. 579.

18 Ebd., S. 416.

19 Kranz 1998, S. 48.

20 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 277.

21 Freud 1952, S. 380.

22 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 58.

23 Ebd., S. 58.

„Welchen Stellenwert hat die Angst“, fragt Christa Wolf. Sie will „nicht die Angst in den Lehrbüchern der Psychiatrie“ betonen, sondern „die nackte, blanke Angst, mit der eine gliederschlotternd und schlaflos allein ist, die keiner ihr glaubt: welchen Stellenwert hat diese Angst, die andauert, in den Lehrbüchern der Werke-Ästhetik, in denen es ja um Selbst- und Stoffbeherrschung geht?“<sup>24</sup> Für Franza bedeutet die Angst eine seelische Erschütterung, die sich nicht theoretisch erfassen und sich nicht systematisieren oder quantifizieren lässt. Weder die Philosophie noch andere Wissenschaften können sie wahrhaft erklären und beschreiben. Laut Kranz verwahrt sich Bachmann damit gegen jegliche Theorien über die Angst, vor allem aber gegen die Angstphilosophen des 19. und des 20. Jahrhunderts.<sup>25</sup>

Bachmann hat schon in ihrer Dissertation ausgeführt, dass Gefühlsintensitäten, wenn überhaupt, letztlich nur durch die Kunst vermittelt werden können. In ihrer Theorie stellt sie sich hier dem Versuch der Existentialphilosophie Heideggers entgegen, Angst begrifflich zu fassen, und betont, was sie später Franza sagen lässt: Menschliche Grunderfahrungen sind „nicht rationalisierbar“ und systematisierbar und können von keiner Theorie angemessen beschrieben werden. Am Ende ihrer 1949 verfassten Dissertation schreibt sie:

Dem Bedürfnis nach Ausdruck dieses anderen Wirklichkeitsbereiches, der sich der Fixierung durch eine systematisierende Existentialphilosophie entzieht, kommt jedoch die Kunst mit ihren vielfältigen Möglichkeiten in ungleich höherem Maß entgegen. Wer dem ‚nichtenden Nichts‘ begegnen will, wird erschütternd aus Goyas Bild ‚Kronos verschlingt seine Kinder‘ die Gewalt des Grauens und der mythischen Vernichtung erfahren und als sprachliches Zeugnis äußerster Darstellungsmöglichkeit des ‚Unsagbaren‘ Baudelaires Sonett ‚Le gouffre‘ empfinden können, in dem sich die Auseinandersetzung des modernen Menschen mit der ‚Angst‘ und dem ‚Nichts‘ verrät.<sup>26</sup>

22 Jahre später stellt die Autorin über die „Sprachen der Wissenschaft“ fest, dass sie „bestimmte Phänomene überhaupt nicht erreichen, auch nicht ausdrücken [können]“. <sup>27</sup> Nur die Kunst verfügt über die Mittel, die seelische Erschütterungen überhaupt darstellen und damit vermitteln können. In einem ihrer „Vorrede“-Entwürfe zu *Das Buch Franza* fasst Bachmann an die Erzählungen von Barbey d'Aurevillys *Les Diaboliques* anknüpfend ihre Poetik der Todesarten zusammen, die zugleich als Kritik an der zeitgenössischen Literatur gedacht war, welche sie als zu wenig „kühn“ empfand: „ich habe oft sagen hören, die Literatur heutzutage sei kühn. Ich, für meinen Teil, habe nie (an)

24 Wolf, Christa: Voraussetzungen einer Erzählung. *Kassandra*. Frankfurt am Main: Luchterhand 1989, S. 153.

25 Kranz 1998, S. 49.

26 Bachmann, Ingeborg: Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers (Dissertation Wien 1949). Aufgrund eines Textvergleichs mit dem literarischen Nachlass hg. von Robert Pichl. München / Zürich: Piper 1985, S. 116.

27 Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1991, S. 81.

diese Kühnheit geglaubt.“<sup>28</sup> Sie begründet ihre Kritik damit, dass die Literatur „nicht einmal die Hälfte der Verbrechen“ ausdrücke, „die die Gesellschaft heimlich und ungestraft begeht jeden Tag“<sup>29</sup>. Ihr Programm einer „schrecklichen Poesie“<sup>30</sup> dagegen soll ihrer Leserschaft die Augen öffnen, die sublimen alltäglich geschehenden Verbrechen wieder augenfällig werden lassen und den Blick freimachen für das „Ungeheuer“, den Menschen. Bachmann will aber kein „schönes Buch“<sup>31</sup> und die Gesellschaft hat selbst „für dieses Buch zu fürchten“<sup>32</sup>.

Im *Todesarten*-Projekt beherrschen die weiblichen Hauptfiguren die Angst mit ihrem Sprechen nicht. Es ist eher die Angst, die das Sprechen der Protagonistinnen beherrscht. Das weibliche Ich kann über seine Angst mit seinem Geliebten nicht sprechen, und Franza kann ihre Angst nicht artikulieren. Sie schreibt ihrem Mann in einem Brief: „Ich kann aber nicht einmal sprechen darüber. Du weißt warum, ich kann nur nicht darüber reden.“<sup>33</sup> Jordan gegenüber kann sie nicht einmal unartikuliert schreien: „Ich wollte ja schreien, immer wollte ich schreien. Aber ich habe ja nie schreien können.“<sup>34</sup> Nicht nur die Protagonistinnen, sondern auch ihre Sprache scheint von der Angst unterdrückt zu sein. Die Sprechweise wird eine Art Artikulationsort der Angst. Die Angst erregt bei ihnen einen Wiederholungszwang im Sprechen, das weibliche Ich verwendet immer dieselben Worte:

und solange ich noch reden kann, rede ich, es ist wichtig, dass ich rede, weißt du, ich rede nur noch, und bitte, red du doch mit mir [...], bitte erzähl mir etwas, rede mit mir [...], rede zu mir, [...] rede mit mir, es ist gleichgültig, was wir miteinander reden, nur irgend etwas, reden, reden, reden, dann sind wir nicht mehr in Sibirien [...].<sup>35</sup>

Das weibliche Ich kann fast keine Worte mehr finden. Bei Franza kommen Angst und Unsicherheit in ihrem Denken und Sprechen: sie hat in der Wüste eine Angstvision, durch die sie in Orientierungslosigkeit stürzt und ihr Ich in zwei Teile gespalten wird. Ihr zerrissenes Denken und Sprechen spiegelt Bachmann in brüchigen Sätzen: „wer bin ich, woher komme ich, was ist mit mir, was habe ich zu suchen in dieser Wüste, trat, ja trat nicht, da ja nichts eintreten kann, da trat etwas sie nieder und mit ihr das andere [...]“<sup>36</sup> Laut Kranz sollen die Aneinanderreihungen von unvollständigen, bruchstückhaften Satzfragmenten Franzas psychische Zerbrochenheit veranschaulichen, die sie selbst kurz vor ihrem Tod thematisiert:

28 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 72.

29 Ebd., S. 72.

30 Ebd., S. 72.

31 Bachmann 1995, Bd. 3., S. 651.

32 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 78.

33 Ebd., S. 146.

34 Ebd., S. 271.

35 Bachmann 1995, Bd. 3., S. 525.

36 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 118.

Martin.  
Unter hundert Brüdern.  
Die Wüste ist etwas.  
Der Rand der arabischen Wüste.  
Von zerbrochenen, von zerbrochenen, das Zerbrechen.  
Alle Vorstellungen zerbrochen.  
Die Weißen.  
Mein Kopf.  
Die Weißen, sie sollen.  
Sie sollen verflucht sein. Er soll.<sup>37</sup>

Bachmann bringt damit im *Todesarten*-Projekt eine Problematik zur Sprache, die in Texten von anderen Autorinnen und Theoretikerinnen erst später aufgegriffen wird: den Zusammenhang von Sprachlosigkeit, ‚Weiblichkeit‘ und Angst. So wird in *Malina* die Protagonistin immer wieder als „stimmlos“ geschildert. Das weibliche Ich changiert zwischen dem Verlangen nach dem Sprechen und seinem Versiegen angesichts der Angst vor dem Wahnsinn, wenn es heißt<sup>38</sup>:

Ich schreie [...], ich kann das Wort nicht aussprechen, das ich ihm zuschreien will [...], ich weiss, ich werde wahnsinnig, und um nicht wahnsinnig zu werden, spucke ich meinem Vater ins Gesicht, nur habe ich keinen Speichel mehr im Mund, es trifft ihn kaum ein Hauch aus meinem Mund.<sup>39</sup>

In *Malina* wird der feministische Aspekt noch stärker betont, indem die Autorin ‚weibliche‘ Vorbilder oder Helferinnen der Protagonistin stumm bleiben lässt. Die Mutter des weiblichen Ich erscheint im Traum auch stumm, fällt aber durch ihre Abwesenheit auf. Nach der These von Luce Irigaray ist gerade die Mutter diejenige, die die Tochter eine neue Sprache lehren kann und soll.<sup>40</sup> Diese neue Sprache könnte die ‚männlichen‘ Codierungen aufbrechen und das ‚Weibliche‘ enthalten. In ihr könnte auch die Angst artikuliert werden.

Ingeborg Bachmanns Utopie von einer neuen Sprache erscheint in den Schluss-Szenen in *Malina* und in *Das Buch Franza*. Als Franza sich endgültig zu vernichten versucht, erscheint die „andere Stimme“, die ihr mitteilt: es gibt eine neue Sprache. Der Riss in der Wand symbolisiert auch sie, in die das weibliche Ich in *Malina* verschwindet: sie „ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann.“<sup>41</sup> Nach Ansicht Kranz’ bietet sie Schutz vor der ‚Sprache-des-Vaters‘<sup>42</sup> und zugleich einen Ort für die Utopie einer

37 Ebd., S. 325, zitiert nach Kranz 1998, S. 53.

38 Kranz 1998, S. 58.

39 Bachmann 1995, Bd. 3., S. 510.

40 Irigaray, Luce: Die Zeit der Differenz. Für eine friedliche Revolution. Frankfurt am Main: Campus-Verlag 1991, S. 64.

41 Bachmann 1995, Bd. 3., S. 337.

42 Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch I. Freuds technische Schriften (1953-54). Olten u. Freiburg i. Br.: Walter 1978, S. 66.

neuen Sprache, auf die der Riss verweist.<sup>43</sup>

Franza und auch das weibliche Ich in *Malina* schreiben, und immer wieder thematisieren ihre Versuche die Angst, die Angst zu beschreiben. Das weibliche Ich unternimmt kurz vor seinem Ende vier Anläufe, sein Testament zu verfassen, welches, wie im ersten der vier Briefe angedeutet, an seinen Rechtsanwalt gerichtet ist. Jeder Brief hat einen anderen Wortlaut, aber den gleichen Anfang. Er lautet: „ich schreibe Ihnen in höchster Angst und fliegender Eile.“<sup>44</sup> Die Angst und diese Eile scheinen der Protagonistin am wichtigsten zu sein, als ob die weibliche Hauptfigur bereits ihre baldige Auflösung spüren würde. Ihre Angst wäre dann Todesangst, derer sie sich immer mehr bewusst wird.

Das Schreiben in Fragmenten ist auch ein durchgängiges Motiv in ihren Angsträumen: „es ist furchtbar, ich muss einen Brief schreiben, es entstehen lauter Briefanfänge [...], aber ich muss schreiben und einen Brief aus dem Haus bringen. Ich fahre zusammen und lasse den Kugelschreiber fallen. Denn mein Vater steht in der Tür ... und schreit.“<sup>45</sup> Weil das weibliche Ich Angst davor hat, von dem schreienden Vater beim verbotenen Briefschreiben entdeckt zu werden, können seine von Furcht sprechenden Briefe niemals über ein Anfangsstadium hinausgehen.<sup>46</sup>

Auch im Romanfragment *Das Buch Franza* wird das Schreiben im Zusammenhang mit Angst thematisiert. Franza schreibt sämtliche Briefe, die oftmals „kaum über die Anrede“ hinausgehen, oder nur „Briefanfänge“<sup>47</sup> sind. Sie schickt beendete Briefe meistens nicht ab. Die Briefe, die die Angst thematisieren, verweisen auch in ihrer Form auf den Hilferuf der Protagonistin: sie haben meist fragmentarischen Charakter. In einem Brief an ihren Bruder, der nie weggeschickt wird, schreibt sie: „es ist so entsetzlich, ich fürchte mich“<sup>48</sup>. Der fragmentarische Charakter dieser Briefe lässt sehen, in welcher beängstigten Situation sich die Schreibende befindet.

Die einzige Schrift an den Bruder, die wirklich verschickt wurde, ist ein dreiseitiger Hilferuf, in Form eines Telegramms. Inhaltlich und aufgrund seines Umfangs erhält er jedoch eher die Bedeutung des nie abgeschickten Briefes, der schon längst vorher fällig war. Vor dem Hintergrund dieses Hilferufes und mit dem Wissen um Franzas Schicksal in ihren Wiener Jahren lässt sich, neben der inhaltlichen Thematisierung von Angst, auch die fragmentarische Form der Schreibversuche der beiden Protagonistinnen aus *Malina* und *Das Buch Franza* als Artikulation von Angst begreifen. Wie das brüchige Sprechen (das hier erwähnt wurde) lässt also das brüchige Schreiben die Angst spürbar und sichtbar werden, ohne dass diese selbst thematisiert werden muss. In dem

43 Kranz 1998, S. 59.

44 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 685.

45 Bachmann 1995, Bd. 3., S. 530.

46 Kranz S. 59-60.

47 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 145.

48 Ebd., S. 145.



zerbrochenen Textkörper wird zugleich die Furcht artikuliert, sich eines Zeichensystems zu bedienen, das nicht das eigene ist. Das damit problematisierte Missverhältnis zur Schrift korreliert mit dem jahrtausendelangen Ausschluss des Weiblichen von ihr, so Kranz, sowie von der Geschichte insgesamt.<sup>49</sup> Daran erinnern in *Das Buch Franza* auch die Spuren des zerstörten Bildes der Königin Hatschepsut, „von der jedes Zeichen und Gesicht getilgt war“<sup>50</sup>. Franza findet eine Parallele zwischen der aus der Geschichte ausgelöschten Hatschepsut und ihrem eigenen Schicksal.

Bachmann spielt darauf an, ob es für ihre Protagonistin auch eine andere Schrift außerhalb der symbolischen Ordnung geben kann, als Franza während ihrer Reise durch die Wüste Hieroglyphen zu lesen versucht. In dieser vorpatriarchalischen Bildersprache fühlt sich Franza schnell heimisch. „Sie lernte die Zeichen leicht lesen“<sup>51</sup>. Die lateinische Schrift gilt als Symbol für „männliche“ Repräsentationssysteme, und so stellen die Hieroglyphen einen Schriftzustand dar, in dem Gefühle und Empfindungen, auch die Angst, noch durch Bilder ausgedrückt werden konnten. Die Leerstellen konnten mit Hilfe von Hieroglyphen noch gestaltet werden.

Wenn die Schrift von den paternalen Strukturen losgelöst werden könnte, so legt der Text nahe, würde das z.B. für Franza die Befreiung von den zerstörerischen Zuschreibungen Jordans bedeuten. Es würde aber auch mit sich bringen, dass der Zugang zur „Schrift des Unbewussten“ ermöglicht wäre, einer Schrift also, die im Jahrhundert der Psychoanalyse ‚Authentizität‘ indiziert. So kann Franza angesichts der Hieroglyphen sagen: „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang.“<sup>52</sup>

49 Kranz 1998, S. 51-60., Vgl. Abendroth, Heide-Göttner: Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalischen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung. München: Frauenoffensive 1982.

50 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 274.

51 Ebd., S. 273.

52 Ebd., S. 116. zitiert nach Kranz 1998, S. 61.